

Lars Koch

Christoph Schlingensief's Bilderstörungsmaschine¹

(ursprünglich erschienen in: Stefan Habscheid/Lars Koch (Hg.), Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 173 (2014): Krisen, Katastrophen, Störungen, S. 116-134.)

Die Kunst Christoph Schlingensief's einheitlich zu kategorisieren ist schlicht unmöglich. Seine Kinofilme stehen neben Arbeiten fürs Fernsehen, seine Operninszenierungen neben den dramaturgischen Produktionen an der Berliner Volksbühne und anderen Theaterstätten in Deutschland und der Welt. Nicht ohne Grund ist Schlingensief als „Gesamtkünstler“² bezeichnet worden. Ein Text zu Schlingensief in einem Themenheft über „Störungen, Krisen und Katastrophen“ erfährt seine Rechtfertigung gleichwohl aus einem spezifischen Moment innerhalb des Schlingensief'schen Oeuvres, das seine gesamte Arbeit in eine Kontinuität stellt und ihn als einen paradigmatischen Vertreter einer Ästhetik der Störung ausweist.³ Gemeint ist sein Versuch, immer wieder aufs Neue die Erwartungshaltungen seines Publikums zu unterlaufen, indem er Momente der Irritation und des semantischen, narrativen und ästhetischen Bruchs erzeugt. Schlingensief zielt auf die Realisierung einer Kunstform ab, die sich nicht mit geglätteten Bedeutungen zufrieden gibt, die alle Formen der Schließung – der Welt, des Subjekts, des Sinns – angreift und demgegenüber den Charakter der Vorläufigkeit und Offenheit der Kunst und des Lebens betont.

Diese Haltung der Schließungsverweigerung, die zugleich Motivation und Ergebnis seiner Ästhetik der Störung ist, macht sich nicht (alleine) an Inhalten fest. Vielmehr adressiert sie als formales Programm einer Metakunst ganz wesentlich die Zuschauer im Modus einer kalkulierten Verunsicherung über den Status und die Grenzen von Fiktion und Wirklichkeit in ihrem eigenen Rezeptions- und Reflexionsverhalten. Ihr implizites Kraftzentrum hat Schlingensief's Aktionskunst „nicht mehr in der Forderung nach Veränderung der Welt, die sich in der gesellschaftlichen Provokation ausdrückt, sondern in der Herstellung von Ereignissen, Ausnahmen, Augenblicken der Abweichung“⁴, die zuallererst einen Raum des Nachdenkens über das Verhältnis von symbolischer Ordnung, Zeichenhaftigkeit und ‚Realität‘ erzeugen. Damit erweist sich die Gesamtkunst Schlingensief's ganz wesentlich als von der quasi-transzendentalen Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit geprägt, sich ein Bild machen zu können von der Gesellschaft und der Welt, in der wir leben.

¹ Die Entstehung dieses Textes wurde vom Europäischen Forschungsrat (European Research Council (ERC)) durch das siebte EU-Forschungsrahmenprogramm (FP7/2007- 2013) finanziert / ERC grant agreement n° 312454.

² Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*. Wien 2011.

³ Vgl. zum Konzept einer „Ästhetik der Störung“ den Laborbeitrag von Lars Koch und Tobias Nanz in diesem Heft.

⁴ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M. 2011, S. 179f.

Wenn Schlingensief von Theaterkritikern immer wieder als Agent provocateur beschrieben wurde⁵, dann ist diese Titulierung richtig und falsch zugleich. Falsch, weil sich Schlingensiefs Kunsthandeln nie in der ihm oftmals zugeschriebenen Geste der spektakelhaften Provokation um der Provokation willen erschöpft hat. Richtig, weil Schlingensief sich immer an Heiner Müllers Aperçu, „Theater, denen es nicht mehr gelingt, die Frage WAS SOLL DAS zu provozieren, werden mit Recht geschlossen“⁶, gehalten hat. Das Moment der Provokation ist für Schlingensief nicht Selbstzweck, sondern wahrnehmungspolitisches Mittel. In diesem Sinne ist seine Ästhetik der Störung eine epistemologische Aktionsweise, die die latenten Machtkonstellationen sowie die sozial und ökonomisch imprägnierten Konfigurationen von Subjektivität aufdeckt, indem sie kommunikative und affektive Reaktionen herausfordert, die die Normalisierungsroutinen der Gesellschaft aus den gewohnten diskursiven Bahnen werfen. Genau diese Formen der diskursiven Normalisierung im Modus der Skandalisierung hat Schlingensief im Blick, wenn er feststellt: „Den Skandal erzeugen immer die anderen.“⁷ Die mediale Aufregung über einen „Skandal“ liest Schlingensief als einen Versuch der kommunikativen Entstörung, der notwendig wird, wenn und weil Kunst die kulturellen Schemata der alltäglichen „Welterzeugung“⁸ irritiert und damit normative und politische Selbstverständlichkeiten in Frage stellt: „Provokateur, enfant terrible, die Begriffe interessieren mich nicht. Es ist doch höchstens so, daß ich mich selber provoziere. Aber ich freue mich, wenn funktionalisierte Humanisten verstrickt werden. Vielleicht merken einige, wie lächerlich es ist, immer den Konsens zu suchen. [...] Das ist der Trick von System 1, sofort etwas festzumachen, das beruhigende Einordnung ermöglicht: Aha, ein Provokateur, verstehe. Aha, ein Spinner, verstehe noch mehr. [...] Von da an kann alles so weiterlaufen wie bisher.“⁹ Mit Niklas Luhmann gesprochen könnte man sagen, dass Schlingensief einen ästhetischen Ansatz zur Meisterschaft gebracht hat, der die gängigen Codierungen und räumlichen Verortungen der Kommunikation unterläuft und damit deren Voraussetzungsreichtum zum eigentlichen Thema macht.¹⁰ So führt er „Sinnzusammenbrüche“¹¹

⁵ Z.B. Irmgard Schmidmaier „Nazi-Hamlet“: Schlingensiefs Aktionismus provoziert Zürich. In: Spiegel-online, 26.4.2001, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/nazi-hamlet-schlingensiefs-aktionismus-provoziert-zuerich-a-130478.html> [15.11.2013].

⁶ Heiner Müller: „Stöhnend unter der Last meines Versprechens...“. In: Christoph Marthaler: *Straßen der Besten* (Programmzettel). Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Berlin 1996.

⁷ *Engagement und Skandal*. Ein Gespräch zwischen Josef Bierbichler, Christoph Schlingensief, Harald Martenstein und Alexander Wewerka, Berlin 1998, S. 19.

⁸ Vgl. Nelson Goodman: *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt a.M. 1984.

⁹ Christoph Schlingensief: „Betroffenheitstypen“. In: Ders./Carl Hegemann: *Chance 2000. Wähl dich selbst*. Köln 1998, S. 17.

¹⁰ „Die Leistung eines Kunstwerks besteht für Luhmann genau darin, daß es seine Form als notwendig vorführt und zugleich die Kontingenz erkennen lässt [...]“. Niels Werber: „Niklas Luhmanns Kunst der Gesellschaft. Ein einführender Überblick“. In: Niklas Luhmann: *Schriften zur Kunst und Literatur*. Hg. von Niels Werber. Frankfurt a.M. 2008, S. 438-476, hier S. 467.

¹¹ Urs Stäheli: *Sinnzusammenbrüche. Eine dekonstruktivistische Lektüre von Niklas Luhmanns Systemtheorie*. Weilerswist 2000.

herbei, in denen die sonst unter die kollektive Wahrnehmungs- und Diskursschwelle gedrängten, gleichwohl eminent politischen Prozeduren der Selbstbeschreibung der Gesellschaft zum Gegenstand von Reflexion und Kritik werden können.¹²

I. Aspekte einer Ästhetik der Störung

Um ein genaueres Bild von Schlingensiefs Störungsarbeit zu erlangen, mag es hilfreich sein, sein Kunsthandeln innerhalb der zeitgenössischen Konstellation des postdramatischen Theaters zu verorten. Wie Hans-Thies Lehmann feststellt, wird Theater heute „kaum mehr durch die direkte Thematisierung des Politischen [politisch wirksam], sondern durch den impliziten Gehalt seiner Darstellungsweise.“¹³ Aktuelles Theater ist „eine Praxis in und mit signifikantem Material, die nicht Macht-Ordnungen schafft, sondern Neues und Chaos in die geordnete, ordnende Wahrnehmung bringt. Als Öffnung des logo-zentrischen Procedere, in dem das Identifizieren überwiegt, zugunsten einer Praxis, die das Aussetzen der Bezeichnungsfunktion, ihre Unterbrechung und Suspendierung nicht fürchtet, kann Theater politisch sein.“¹⁴ Die Zuschauer sollen also verstehen, dass alle Formbildungen zugleich evident und kontingent sind und jede Auswahl – „[j]eder Formgebrauch hat einen Invisibilisierungseffekt“¹⁵ – andere, ebenfalls mögliche Formbildungen ausschließt. „Politik des Theaters ist Wahrnehmungspolitik.“¹⁶

Genau die Fluchtlinien einer solchen, auf Störung abzielenden Wahrnehmungspolitik verfolgt Schlingensief in seinen Aktionen, Performances und Bühnenarbeiten.¹⁷ Indem er auf die Verunsicherung von Wahrnehmungsweisen abzielt, bewegt er sich in der Tradition der Avantgarden, die immer schon auf die Dekonstruktion passiver Kunstversenkung abzielten. Wie bei Brecht oder Handke, so geht es auch bei Schlingensief um die Erzeugung eines „V-Effekts“, allerdings ist dieser sehr viel ambivalenter und weniger eindeutig didaktisiert, als dies etwa beim epischen Theater der Fall war.¹⁸ Auch wenn in der Kunst Schlingensiefs konkrete sozioökonomische und politische Inhalte verhandelt werden, ist es ihm mindestens ebenso wichtig, die Zuschauer in ein Spiel zu verwickeln, das mit unterschiedlichsten ästhetischen Strategien das zwischen Transparenz und Opazität changierende Procedere der Erzeugung und

¹² Vgl. Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1998, S. 867.

¹³ Lehmann: *Postdramatisches Theater* (wie Anm. 3), S. 456.

¹⁴ Ebd., S. 459.

¹⁵ Niklas Luhmann: „Die Welt der Kunst“. In: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hg. von Niels Werber. Frankfurt a.M. 2008, S. 299-315, hier S. 301.

¹⁶ Lehmann: *Postdramatisches Theater* (wie Anm. 3), S. 469.

¹⁷ „Die Leute warten doch nur darauf, die Gedanken warten darauf, die Bilder warten darauf, dass sie gestört werden.“ Christoph Schlingensief: *Die 120 Tage von Bottrop*. Zit. n. Dietrich Kuhlbrodt: „Schlingensief Inflation“. In: Thekla Heineke/Sandra Umathum (Hg.): *Christoph Schlingensiefs Nazis rein*. Frankfurt a.M. 2002, S. 142.

¹⁸ Eine andere genealogische Linie verbinden Schlingensief mit der Schockästhetik des Surrealismus. André Bretons Rede, dass die einfachste surrealistische Tat darin bestehen würde, mit einem Revolver in die Menge zu schießen, korrespondiert mit Schlingensiefs wiederholten Aufrufen zum Politikermord (u.a. an Helmut Kohl und Jürgen W. Möllemann) als Ermächtigung der Kunst und als Idee, ästhetische Äußerungen in der Reaktion der Öffentlichkeit politische umzucodieren.

Legitimation von gesellschaftlichen Selbstbildern fokussiert. Um eine Problematisierung von Evidenz und Authentizität zu erreichen, schafft Schlingensiefel immer wieder Situationen, in denen es möglich wird, selbstverständliche Evidenz als Konstruktion durchsichtig und erkennbar zu machen. In solchen Konstellationen wird offenbar, dass die Plausibilität des scheinbar Selbstverständlichen wesentlich erst durch die Wahrnehmungslenkung von Medieninszenierungen produziert wird. Will man Schlingensiefels Störmanöver genauer beschreiben, dann sind vor allem drei Unterscheidungen von Bedeutung, die in integrativer Durchmischung immer wieder zum Einsatz kommen.

Um eine Thematisierung der normalerweise unbeobachtet bleibenden Konstitutionsbedingungen von kollektiv geteilten Normalitätsvorstellungen zu erreichen, arbeitet Schlingensiefel erstens mit Techniken kognitiver Dissonanz: Er baut in seine szenischen Texte und Performances immer wieder Störungen oder Unverständlichkeiten ein¹⁹, die als diskursive Aporien das Prinzip der Repräsentation selbst beobachtbar werden lassen. Schlingensiefel tritt selbst als rahmenbrechender Kommentator auf die Bühne und agiert dabei als Beobachter zweiter Ordnung, der – häufig ausgerüstet mit einem Megaphon als Medium der Störung²⁰ – die Reaktionen der Zuschauer auf das Bühnengeschehen kommentiert und im Sinne einer Feedbackschleife kommunikativ dynamisiert. Des Weiteren muss das Publikum einer Schlingensiefel-Aktion immer darauf gefasst sein, dass es einem permanenten Überforderungsprozess unterzogen wird. Schlingensiefel arbeitet mit einer solchen Flut an Zeichen, Referenzen und Handlungselementen, dass unweigerlich der Überblick verloren geht und Wahrnehmungskapazitäten an ihre Grenzen stoßen. Dabei geht es um ein permanentes Sampling von medialen Inhalten, um einen Wirbel popkultureller und politischer Zitate, deren Präsentation durch Störungen des Darbietungsflusses rhythmisiert wird. Schlingensiefels „Rhythmus ist die Entgleisung.“²¹ Er nutzt die so entstehende Taktung, „um Lücken für die Wahrnehmung zu erzeugen, Leerstellen zu produzieren, die die Rezipienten irritieren. Die Verzögerung des Sinns öffnet den Text für eine andere Rezeptionshaltung.“²²

¹⁹ Z.B. der eingespielte Fluglärm im Post-9/11-Stück „Rosebud“, der aufgrund seiner Lautstärke die Kommunikation auf der Bühne unverständlich werden lässt und so sinnfällig macht, dass der 11. September eine massive Diskurs-Verknappung im Medium der Angst erzeugt hat. Zugleich macht dieser Einbruch des Turbinenlärms deutlich, wie sehr die Assoziationsfähigkeit der Zeitgenossen von Medienbildern und -tönen geprägt ist: „Diese Tonizität wurde von fast 80% der Zuschauer erkannt und als eindeutig verurteilt. Noch während der Premiere wurde das Geräusch gegen das Geräusch einer Cessna ausgetauscht. In diesem Moment erkannten es nur noch 20% der Anwesenden. Erst Wochen später, als ein 15jähriger in den USA mit seinem Flugzeug in ein Bürogebäude krachte, verstanden es wieder 80% der noch anwesenden Zuschauer und empfanden dasselbe Geräusch als interessant und aufrichtig.“ Christoph Schlingensiefel: *Rosebud. Das Original*. Köln 2002, S. 48f.

²⁰ Das Megaphon ist somit Medium einer Metakommunikation, das nicht zum Einsatz kommt, um eine Botschaft zu übermitteln, sondern um eine einsinnige, vermeintlich richtige Rezeption zu verunmöglichen.

²¹ Petra Kohse: „Himmelfahrtskommando als Weihnachtsmärchen“. In: Frankfurter Rundschau, 24.12.2001.

²² Karin Nissen-Rizvani: *Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbecke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch*. Bielefeld 2011, S. 178.

Eine zweite wichtige Störungsstrategie, die die kognitive Irritation ergänzt, resultiert aus der impliziten oder expliziten Thematisierung der Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern, der bei Schlingensiefs Performances immer eine Funktion zukommt. Schlingensief arbeitet mit einem komplexen Wechselspiel von Distanz und Nähe, Entzug und Kontakt, Reproduktion und *liveness*, das die klassischerweise den Theaterraum strukturierende vierte Wand völlig demontiert. Der Experimentalraum des Theaters wird so zum „sozialen System, das [...] durch die wechselseitige Wahrnehmung der Anwesenden strukturiert ist [...] und daher typischerweise zwischen der Akklamation von Wärme und Nähe einerseits und der Kritik von Beengung und Gewalt andererseits hin und her oszilliert.“²³ Die so kommunikativ oder atmosphärisch erzeugte Ereignishaftigkeit von Gemeinsamkeit, die sich als flüchtiges Phänomen zunächst einer hermeneutischen Ausdeutung widersetzt, wird retrospektiv als Riss, Störung oder Spaltung interpretierbar. „Kunst wird damit nicht mehr als hermeneutische Aufgabe betrachtet, sondern Kunst wird zum Austragungsort eines ästhetischen Erlebens, das dem hermeneutischen Verstehen stets zuvor kommt, das Erfahrungen möglich macht, die sich den logischen Denkkategorien zunächst entziehen.“²⁴

Ein dritter Aspekt, der Schlingensief nicht zuletzt in die Tradition der von Joseph Beuys begründeten, antitelitären „sozialen Plastik“²⁵ stellt, ist der wiederkehrende Einsatz von Laiendarstellern, zum Teil mit körperlichen und/oder geistigen Behinderungen. In ihrer vermeintlichen Andersartigkeit irritieren diese Akteure gesellschaftlich gängige Sehgewohnheiten und legen mit ihrer physischen Präsenz und habituellen Unangepasstheit die latent vorhandenen, aber vom Selbstbild einer offenen demokratischen Gesellschaft verdeckten, sozialen Ausgrenzungsmechanismen offen. „Das Unverstellte an ihnen“ so Catherina Gilles, „lässt sie in unser genormtes Menschenbild hineinbrechen wie ein Stück Realität, eine Wahrheit, Lacans a, das Andere [...]. Das trifft einen Punkt jenseits aller theatralen Vorführeffekte und macht das Geschehen eine Spur unberechenbarer als im Theater üblich.“²⁶ So gewendet wird nachvollziehbar, dass Schlingensiefs Kunst notwendigerweise bei aller Komponiertheit ein Moment des Experimentellen und der Improvisation eigen ist. Auch wenn der öffentliche Diskurs über seine Arbeit stark personalistisch konfiguriert ist und gerade für die letzte Schaffensphase in der Auseinandersetzung mit Angst, Krankheit und Tod eine Überblendung gesellschaftlicher und biografischer Problemkonstellationen vollzogen wird, sind Schlingensiefs Performances – vielleicht am stärksten in der mittleren Werkphase um die Jahrtausendwende

²³ Dirk Baecker: *Theater der Gesellschaft am Standort Berlin. Denkschrift im Auftrag des Theaters Hebbel am Ufer*. Berlin 2003, S. 16.

²⁴ Benedikt Steiner: „Der mythische Raum im Film oder Präsenz als Perturbation – Zum Zusammenhang von Raumdarstellung, Narrativ und Störung im audiovisuellen Medium“. In: Carsten Gansel/Pawel Zimniak (Hg.): *Störungen im Raum – Raum der Störungen*. Heidelberg 2012, S. 459-485, hier S. 461.

²⁵ Vgl. Volker Harlan: *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Joseph Beuys*. Stuttgart 1986.

²⁶ Catherina Gilles: *Kunst und Nichtkunst. Das Theater von Christoph Schlingensief*. Würzburg 2008, S. 93.

herum – deutlich dezentral organisiert.²⁷ Dort, wo die Performance den öffentlichen Raum erobert und den Kreis möglicher Akteure weit über den überschaubaren Bereich instruierter Mitspieler hinaus ausweitet, kommt eine unkalkulierbare Dynamik ins Spiel, die eine experimentelle Öffnung realisiert und politische Ressourcen dadurch akkumuliert, dass innerhalb der Versuchsanordnung durch die konzeptionelle Störung hegemonialer Bilder Zonen der Spontaneität erzeugt werden. Schlingensief weiß darum, dass Bilder „kein Fenster zur Wirklichkeit“²⁸ sind, sondern als Produkt einer komplexen Signifikationskette, an der vielfältige Selektionsprozesse beteiligt sind, eine bloße ‚tendenziöse Version‘ von Wirklichkeit formulieren. Konsequenterweise benennt er die eigene Kunst daher auch als „Bilderstörungsmaschine“. Was Schlingensief damit konkret meint, soll im Folgenden an einigen Arbeiten genauer diskutiert werden.

II. „Chance 2000“ als Code-Kollaps

Eine spektakuläre Aktion, mit der Schlingensief weit über den Kunst-Diskurs hinaus für Furore sorgte, war die Gründung der Partei „Chance 2000“ im März 1998, mit der er bei der Bundestagswahl im darauffolgenden September antreten wollte. Selbst erklärtes Ziel der Partei war es, „den Unsichtbaren“²⁹ der Gesellschaft eine Stimme zu geben. Begleitet wurde die politische Initiative von einer Vielzahl korrespondierender Maßnahmen – etwa einem gemeinsam mit Arbeitslosen und Behinderten durchgeführten Shopping im „Kaufhaus des Westens“ oder einem gemeinsamen Badetag an Helmut Kohls bevorzugtem Urlaubsdomizil, dem Wolfgangsee – die aus unterschiedlichen Perspektiven die Fiktion einer offenen und teilnahmegerechten deutschen Gesellschaft kritisieren sollten. Im Hinblick auf die Frage nach einer Ästhetik der Störung ist die „Chance 2000“ aus zwei Gründen interessant. Zum einen realisiert Schlingensief hier das Prinzip der sozialen Plastik auf breiter Basis, indem er den Raum der Kunst in radikaler Weise als öffentlichen sozialen Handlungsraum umdeutet, verbunden mit der Absicht, perfekte Alltagsinszenierungen zu stören und gesellschaftliche Rollen umzubesetzen. Schlingensief aktualisiert dadurch, dass er mit seinen Mitstreitern allen Besuchern beim Betreten und Verlassen des KaDeWes Beifall klatscht, das aus der Ethnomethodologie stammende Konzept der „Krisenexperimente“³⁰, „bei denen ein Realitätsbruch erzeugt wird, der zur Überprüfung

²⁷ Gemeint sind vor allem die Aktionen „Mein Fett, mein Filz, mein Hase – 48 Stunden“ (Kassel 1997); „Passion Impossible – 7 Tage Notruf für Deutschland (Hamburg 1997); Schlingensiefs Talkshow-Dekonstruktionen „Talk 2000“ (RTL und Sat1 1997) und „U 3000“ (MTV 2000); die Gründung der Partei „Chance 2000“ (1998); die Container-Aktion „Bitte liebt Österreich!“ (Wien 2000) und die Hamlet-Inszenierung in Zürich (2001).

²⁸ Hans Belting: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München 2005, S. 7.

²⁹ Wahlauftritt der Chance 2000, zit. n. Schlingensief/Hegemann: *Chance 2000. Wähl dich selbst* (wie Anm. 8), S. 18.

³⁰ „Personen interagieren, ohne die Verhaltensregeln genau zu verzeichnen. Trotzdem wird ständig auf dieses Wissen Bezug genommen. Solange Realitätskonstruktionen normal verlaufen, ist dieses Bezugnehmen üblicherweise nicht

selbstverständlicher Annahmen und Wahrnehmungen zwingt.“³¹ „Während Garfinkel die Ordnung stört, um sie zu erforschen, die Krise provoziert, um der verborgenen ‚Routine des Alltags‘ nachzugehen, bestehen Schlingensiefs Theateraktionen und Experimente darin, mit Hilfe der Intrusion als Dilettant und Außenstehender in eine ‚perfekte Inszenierung‘ vertraute soziale und mediale Szenarios [...] aufzubrechen, das jeweils Andere und Ausgegrenzte der Ordnung, das Unsichtbare und Nichtrepräsentierbare einzuschleusen.“³² Es geht dabei nicht mehr darum, das Kaufhaus zu sabotieren oder anzuzünden (wie noch zu Zeiten der RAF), sondern – „Widerstand ist vorbei, sie müssen Widersprüchlichkeit erzeugen“³³ – um Sichtbarmachung, um einen Verfremdungseffekt, der als Bilderstörung wirkt.

Gegen die auf schleichenden Selektionsmechanismen beruhende Produktion von Unsichtbarkeit sogenannter gesellschaftlicher ‚Randgruppen‘ – Arbeitslose und Behinderte – forciert die „Chance 2000“ damit ein neues Sichtbarkeitsregime, das die Möglichkeit der Artikulation von nicht-hegemonialen Positionen einfordert und zugleich den Versuch unternimmt, die Verstumungsmacht des sozialen Mainstreams aufzudecken. Durch die Schaffung konfrontativer Situationen, in denen die Beteiligten – etwa die Mitarbeiter des Sicherheitsdiensts, die zunächst ratlos dem lustigen Treiben im KaDeWe zuschauen – ihre Handlungssicherheit verlieren und quasi aus ihrer sozialen Rolle herausfallen, öffnet sich ein Raum möglicher Neuverhandlungen. Die Störung, die aus der vermeintlichen Deplaziertheit der im Register des Anderen verzeichneten Behinderten und Arbeitslosen resultiert, hebt die Unsichtbarkeit des Normalen auf.³⁴ Durch die körperliche Präsenz der sonst minorisierten sozialen Gruppen entsteht ein nicht-diskursiver Riss innerhalb der Normalität des kapitalistischen Konsumtempels, der das „bis dato Maßgebliche sichtbar“³⁵ zurückweist.³⁶

statthaft. Sobald die Realität zerbrochen ist, wird das Interaktionshandeln, welches die Realität strukturiert, sichtbar.“ Hugh Mehan/Houston Wood: „Fünf Merkmale der Realität“. In: Elmar Weingarten u.a. (Hg.): *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns*. Frankfurt a.M. 1986, S. 29-63, hier S. 50.

³¹ So Irene Albers in ihrem von der Schlingensief-Forschung weitgehend übersehenen, sehr klugen Aufsatz: „‚Scheitern als Chance‘: Die Kunst des Krisenexperiment“. In: *Verstärker* 3/3 (1998), o.P., http://www.culture.hu-berlin.de/verstaerker/vs003/albers_zirkus.html [15.11.2013]

³² Ebd.

³³ Siehe das Interview mit Christoph Schlingensief im Begleitmaterial zur DVD *Ausländer Raus! Schlingensiefs Container*, Bonus Film-GmbH, (Ö 2000), Hoanzl Ö 2002.

³⁴ „Das Normale entzieht sich aufgrund seiner geringen Signifikanz seiner Repräsentation. Sichtbar wird es entweder in den abstrakten Formen mathematischer Visualität bzw. unscharfer Symbolik oder eben, indem es selbst unsichtbar bleibt, nämlich durch Inszenierung seiner Gegenteile, als deren Anderes das Normale dann erscheinen kann.“ Michael Cuntz/Marcus Krause: „(Hyper-)Normalisierung“. In: Christina Bartz/Ludwig Jäger/Markus Krause/Erika Linz (Hg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*. München 2012, S. 192-202, hier S. 197.

³⁵ Diedrich Diedrichsen: „Magie und Massenarbeitslosigkeit: Christoph Schlingensiefs ‚Chance 2000‘ im Prater in Prenzlauer Berg“. In: *Zeichen 4: Engagement und Skandal*. Berlin 1998, S. 99-122, hier S. 119.

³⁶ In diesem Sinne ist auch Schlingensiefs wiederholt kritisierte Zusammenarbeit mit körperlich oder geistig Behinderten als Bilderstörung zu verstehen, die aus einer anderen, oftmals als irritierend empfundenen sozialen Interaktion erwächst. Wichtig ist etwa das Mienenspiel des behinderten Schauspielers, das Sehgewohnheiten unterbricht: Das weniger durchkalkulierte Ausdrucksspiel, die gebrochene Inszenierung von ungewohnten Affektbildern, rückt die Grimasse als einen Grenzfall der Semiotisierung der Affekte in den Blick, es kommt zu einer Störung humanwissenschaftlicher Zeichenpraktiken, weil die Hermeneutik der nochverbalen Kommunikation

Der zweite, noch wesentlichere Einsatz der „Chance 2000“ besteht in ihrer auf verschiedenen politischen, sozialen und ästhetischen Ebenen durchgeführten Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Authentizität und Inszenierung im Feld der Politik. Gewissermaßen ist die Gründung von „Chance 2000“ eine formorientierte Antwort auf die in den 1980er und 1990er Jahren viel diskutierte These der völligen Virtualisierung der Realität zur Hyperrealität.³⁷ Auf das Verschwinden der Kategorie der „Wahrheit“ aus der politischen Debatte reagiert Schlingensief, indem er selbst Kunst und Politik in eins fallen lässt. In der Verunsicherung darüber, womit man es denn bei der „Chance 2000“ zu tun hat – mit Kunst oder mit Politik³⁸ – strebt er einen kritischen Rücktransfer auf den Inszenierungscharakter der ‚realen‘ Politik an: „Wir meinen es ernst. Die wahren Spaßparteien sitzen im Bundestag.“³⁹

Im „Wahlkampfzirkus“, der offiziellen Gründungsveranstaltung der „Chance 2000“ im Berliner Prater, stand dementsprechend die These im Raum, dass eine Totalisierung der Inszenierung von Wirklichkeit auf allen Ebenen zu konstatieren sei und man die Inszenierung auch als Einheit der Unterscheidung von Kunst und Politik begreifen könne. Die „Chance 2000“ ist ein Projekt, das als reflexive Inszenierung und inszenierte Reflexion auf die permanenten (unreflektierten) Inszenierungsformen des Alltags, des Sozialen und der Politik funktioniert. Für Jean-Francois Lyotard, den Schlingensief als philosophische Autorität hätte heranziehen können, ist die „Inszenierung [...] keine ‚künstlerische‘ Tätigkeit, sie ist ein allgemeiner Vorgang, der alle Tätigkeitsbereiche betrifft, ein zutiefst unbewusster Vorgang des Auswählens, des Ausschließens und des Auslöschens.“⁴⁰ Um diese Latenz der Inszenierung offenzulegen, verweigert sich die „Chance 2000“ allen Kategorialisierungsversuchen, die unweigerlich einen einordnenden Entlastungseffekt produzieren würden. Im Gegenteil geht es Schlingensief darum, die aus einer konstitutiven Unentscheidbarkeit resultierende Spannung hoch zu halten, indem er die Störung von diskursiven Ordnungsmustern zum paradoxen Prinzip seiner politischen Aktionen macht: „Theater heute, das ist Politik. Politik, das ist schon lange Theater. Und sie schickt sich an, sogar das bessere von beiden zu werden. [...] Von Politik lernen, heißt Inszenieren lernen.“⁴¹

Interessant ist, dass Schlingensief die alte kunstsoziologische Position – hier die manipulative Politik, dort das kritische Theater – verabschiedet, und stattdessen eine neue Unterscheidung einführt, die sich aus einer Beobachterposition zweiter Ordnung ableitet: „Was

kompliziert wird. Vgl. Petra Löffler: „Mimische Störungen“. Zum Bild der Grimasse“. In: Albrecht Kümmler/Erhard Schüttelz (Hg.): *Signale der Störung*. München 2003, S. 173-197.

³⁷ Vgl. etwa Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1982.

³⁸ Die „Chance 2000“ genügt allen formalen Kriterien, denen eine Partei genügen muss: Sie hatte einen ordentlichen Vorstand, ein Wahlprogramm etc. Vgl. die Materialien in Schlingensief/Hegemann: *Chance 2000. Wähl dich selbst* (wie Anm. 8).

³⁹ Zit. n. Albers: *Scheitern als Chance* (wie Anm. 30).

⁴⁰ Jean-Francois Lyotard: „L'Acinema“. In: Ders.: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Berlin 1982, S. 25-43, hier S. 36.

⁴¹ Christoph Schlingensief: „Theater ihres Vertrauens“, o.P. <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t038> [15.11.2013.]

bis hierhin wie ein ausschließlicher Vorwurf an den Wirklichkeitsschein der Politik klang, das ist jetzt bereits eine Klage gegen das Sein des aktuellen Theaters, seinen Rückzug auf die Bühne, in die Fiktion, die sich mit wortwörtlichen Anspielungen begnügt. [...] Das können Politik und Medien nun wirklich besser! Ist das nicht das tatsächlich Unfassbare am Theater? Der Rückzug in sich selbst und die Genügsamkeit des ästhetischen Kommentars bei einem Gläschen Premierensekt?“⁴² Von dieser aus einer Sensibilität für die sedative Wirkung bildungsbürgerlicher Kunstrezeption herrührenden Kritik am Status quo des Theaters ausgehend, entwickelt die „Chance 2000“ eine soziale Versuchsanordnung, die alle Formen der selbstvergnüglichen Distanzierung und der behaglichen Einrichtung hinter der die Bühne vom Zuschauerraum trennenden vierten Wand verhindern und eine Aufforderung zur selbstpositionierenden Verantwortung an die Stelle des passiven Konsums setzen will: „Wir betreiben unsere Aktionen ernst und lustvoll. Jeder kann mitmachen, wir wollen nicht als Kunstpartei wahrgenommen werden, wo sich das System 1 dann wieder rausreden kann, das sei doch alles nur Theater. Und die Arbeitslosen, um die es eigentlich gehen müsste, bleiben wieder auf der Strecke.“⁴³

Konkret ist die „Chance 2000“ somit eine polyperspektivisch komponierte Versuchsanordnung, die die Beobachtung des latenten Inszenierungscharakters der medialen Skripte und politisch-kulturellen Routinen erreichen will. Weil sich Akteure und Zuschauer in direkt begegnen, mehr noch, weil diese unter dem Motto „Scheitern als Chance“ funktional äquivalent werden, kommt es zu einer systemamalgamierenden Grenzüberschreitung sonst fein säuberlich unterschiedener Handlungsräume: „Die Schlingensiefchen Aktionen begegnen der grundsätzlichen ‚Impotenz‘ des Ästhetischen, indem sie die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst kollabieren lassen, zudem double binds, Unentscheidbarkeiten, Paradoxa generieren und so die verborgenen Regeln der vielfach hermetisch abgeschotteten Systeme wie Politik, Wirtschaft und Kunst kenntlich machen bzw. ad absurdum führen.“⁴⁴ Die „Chance 2000“ ist also ein Krisenexperiment mit dem Prinzip demokratischer Repräsentation zu verstehen, das mit der wechselseitigen Störung von Ereignissen, Situationen und Handlungen einen Strudel schiefer Repräsentationen erzeugt, wobei insbesondere die ästhetische Strategie des „Wörtlich-Nehmens“ immer wieder als Modus einer Sprachkritik zum Einsatz kommt. Die Metapher des „Tau-Ziehens“ etwa verliert ihre scheinbare politische Harmlosigkeit dort, wo an einem Abend des

⁴² Ebd.

⁴³ Schlingensief/Hegemann: *Chance 2000. Wähl dich selbst* (wie Anm. 8), S. 52. Dass sich die „Chance 2000“ damit sehr wohl als postdramatische Kunst charakterisieren lässt, macht wiederum Hans-Thies Lehmann deutlich: „An Stelle der trügerisch beruhigenden Dualität von Hier und Dort, Innen und Außen kann [...] das Theater] die beunruhigende wechselseitige Implikation von Akteuren und Zuschauern in der theatralen Bilderzeugung in den Mittelpunkt rücken und so den zerrissenen Faden zwischen Wahrnehmung und eigener Erfahrung sichtbar werden lassen.“ Lehmann: *Das Postdramatische Theater* (wie Anm. 3), S. 471.

⁴⁴ Franziska Schößler: „Wahlverwandtschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensief“. In: Ingrid Gilcher-Holtey, Dorothea Kraus und Franziska Schößler (Hg.): *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt a.M./New York 2006, S. 269-293, hier S. 270.

„Wahlkampfzirkus“ zwei Gruppen in einen physischen Wettstreit eintreten und der auszutragende Antagonismus in der Verdopplung der politischen Rede eine von Gewalt grundierte, körperliche Dimension erhält. Schlingensief erweist sich dabei als Zerstörer von solchen Sprachinszenierungen, die die hegemoniale Macht, die sie eigentlich als performative Sprechakte ausüben, verschleiern.⁴⁵

Neben der Irritation semantischer Floskeln arbeitet die „Chance 2000“ auch in anderer Hinsicht mit dem performativen Nachvollzug abstrakter Konzepte. Die Unterbrechung eines Abends des „Wahlkampfzirkus“ als Reaktion auf Zwischenrufe aus dem Publikum etwa stellt in seinem Stocken – das Ensemble zieht sich eine halbe Stunde hinter die Bühne zurück – dem monologischen politischen *flow* des Fernsehens eine konfliktvolle, dialogische Situation gegenüber, in der sich das Politische überhaupt erst ereignen kann. In der so induzierten Feedbackschleife zwischen den Akteuren und dem Publikum, in einer Dramaturgie, die das Außer-Kontrolle-Geraten und die steigende Erregungskurve als Verfahren einsetzt, um Aporien sichtbar zu machen, ereignet sich eine Selbstprovokation, die die Bedingungen der Möglichkeit von politischer Meinungsbildung schlaglichtartig aufscheinen lässt: „Das, was wir machen, ist eine Selbstprovokation – eine leere Fläche, auf die projizieren Sie Ihr Bild drauf – Ihren Film –, und Sie haben pausenlos das Problem, dass sich die Bilder gegen sich selbst kehren.“⁴⁶ Wenn Juliane Rebentisch im Anschluss an Adorno feststellt, dass „das gesellschaftliche Potenzial der Kunst [...]“ eben darin besteht, „dass sie die unmittelbare ‚praktische Zündung‘ (Adorno) zugunsten einer reflexiven Distanzierung unterbricht“⁴⁷, dann antwortet ihr Martin Wuttke, der während der Parteigründung – das Publikum wird zum „Wir“ – die konsensuelle Gefühlsgemeinschaft wieder aufbricht, dadurch, dass er die Parteigänger in einer wüsten Litanei als ein „Ihr“ beschimpft. Die damit begonnene Thematisierung der affektiven Dimension des Politischen findet auch in anderen Kontexten eine Fortsetzung, u.a. immer dort, wo sich als Reaktion auf den Einbruch des Individuell-Verletzlichen in die plane Oberfläche der Medienwelt die Frage nach den Grenzen des Repräsentier- und Sagbaren einstellt: „Das ganze Projekt ist peinlich. Lesen Sie mal nach, was unsere Kandidaten als ihr Programm verkünden. Es ist im positiven Sinne peinlich, weil es ehrlich ist und nicht funktional.“⁴⁸ Die Fokussierung von Peinlichkeitsschwellen trägt dazu bei, das politisch-mediale „Pathos-Inventar der Gegenwart“⁴⁹ einer kritischen Revision zu unterziehen und damit eine Programmatik der Bilderstörung

⁴⁵ Mit den gleichen Ambivalenzeffekten arbeitet Schlingensief z.B. auch in seinem Theaterstück „Atta Atta“, das die Figur des 9/11-Attentäters Mohamed Atta sprachspielerisch mit dem Phantasma der Reinigung und den diesem zugrundeliegenden xenophoben Ressentiments bringt.

⁴⁶ Schlingensief: *Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Dokumentation*, hg. v. Matthias Lilienthal und Claus Philipp. Frankfurt a.M. 2000, S. 100.

⁴⁷ Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a.M. 2003, S. 278.

⁴⁸ Zit. n. Albers: *Scheitern als Chance* (wie Anm. 30).

⁴⁹ Schössler: *Wahlverwandtschaften* (wie Anm. 43), S. 290.

vorzubereiten, die er insbesondere in seiner zwei Jahre später stattfindenden Wiener „Container-Aktion“ und in seinen Auseinandersetzungen mit der wirklichkeitskonstituierenden Dramaturgie der Talkshow weiter ausarbeitet. Dass die „Chance 2000“ letztendlich nicht in den Bundestag eingezogen ist, hat sie davor bewahrt, sich vom sogenannten „System 1“, der etablierten und auf marktgängige Konformität abonnierten Politik also, korrumpieren zu lassen. Dass es dazu alleine schon aus programmatischen Gründen nicht hätte kommen dürfen, drückt freilich schon der Slogan der Wahlkampagne aus: „Scheitern als Chance.“

III. Talkshow als Authentizitätsfiktion

Legte die „Chance 2000“ ihr Augenmerk vor allem auf den Inszenierungscharakter der Politik, so rückte Schlingensief in den in etwa zeitgleichen Aktionen „Talk 2000“ und „U3000“ die Simulation von Authentizität und Betroffenheit im Genre der „Talk-Show“ in den Mittelpunkt seiner beißenden Kritik. Wie bei der „Chance 2000“, so versucht Schlingensief auch in seiner eigenen Version der Talkshow das in den 1990er Jahren inflationär ausgestrahlte Format, welches vor allem das Programm der privaten TV-Sender bestimmte und dabei den voyeuristischen „Blick durchs Schlüsselloch“ als Möglichkeit der Selbstartikulation der Zuschauer verkaufte, von innen heraus zu unterwandern. In der Aneignung der gängigen Talk-Dramaturgien beförderte er die Aporien der dort behaupteten ‚Echtheit‘ zutage. „Talk 2000“ und der spätere Nachfolger „Die Piloten. 10 Jahre Talk 2000“ (2008) funktionieren als eine Störung der vermeintlichen Diskussionsbühne, die ihre eigene kommerzielle Konstruiertheit und pornografische Ökonomie unter dem offensiv kommunizierten Angebot der diskursiven Partizipation der Zuschauer am Fernsehprogramm versteckt.⁵⁰ Gegen die Suggestion eines authentischen, an den Geschichten der Talkshow-Gäste interessierten Programms, setzt Schlingensief eine Ästhetik, die durch Übertreibungen, Rahmenbrüche oder technische Pannen immer wieder deutlich macht, dass der Talk im kommerziellen Fernsehen bestimmten Ansprüchen des Mediums und der Werbekunden zu folgen hat und damit alles andere als offen und spontan ist.⁵¹

Die Dramaturgie von „Talk 2000“ ist durch eine formale Gestaltung bestimmt, die auf eine comicartige Überdeutlichkeit der kommerziellen Bedingtheit des Talkshow-Formats abzielt, indem sie die Abfolge von Schnitten und Themen extrem beschleunigt und so den Eindruck von

⁵⁰ Ironischerweise wurde „Talk 2000“ aufgrund der rechtlichen Bestimmungen im Kulturfenster „Kanal 4“ ausgestrahlt, einem Spartenprogramm, dass von Sat1 und RTL aufgrund einer Bestimmung im Rundfunkstaatsvertrag betrieben werden musste.

⁵¹ Diese Dekonstruktion der Talkshow-Normalität wiederum wurde von der TV-Talkshow „Roche und Böhmermann“ (2012-2013 in ZDF-kultur) produktiv aufgegriffen. Auch hier ging es darum, eine andere Form der Talkshow zu etablieren, die ihre Formatgebundenheit permanent reflexiv in den hergestellten Inhalt einspeist, etwa dadurch, dass die beiden Moderatoren am Schluss jeder Folge vor laufender Kamera eine erste Manöverkritik der Sendung abhielte.

Oberflächlichkeit und Aufgeregtheit erzeugt. In der ersten Folge schweigt Schlingensief demonstrativ über einen längeren Zeitraum, dann wiederum fällt er seinen Gästen permanent ins Wort und unterbricht bei anderer Gelegenheit mehrfach den Gesprächsfluss mit der Parole „Tötet Helmut Kohl!“. Seine Gäste, u.a. Hildegard Kneef, Rudolf Mooshammer und Ingrid Steeger, sehen sich Fragen ausgesetzt, die zur politischen Stellungnahme zwingen.⁵² In der letzten Folge, mit dem Titel „Auf Leben und Tod“, prügelt er sich gar, angesprochen auf die Oberflächlichkeit seiner Show – das sei bloß „Fake-Scheiße“, eine „Verblödungsmaschine“ –, mit einem vermeintlichen Zuschauer, dem Schauspieler Bernhard Schütz. Die Paradoxie der eigenen Rolle wird damit symbolisch unterstrichen: Eine Talkshow, in der nicht mit Argumenten, sondern mit Muskelkraft gestritten wird, markiert die Gewaltförmigkeit des Genres insgesamt, dem es auch nicht in Ansätzen auf die Etablierung eines herrschaftsarmen Diskurses ankommt, sondern alleine auf die Befriedigung von Schaulust. Die implizite Kernfrage nach der Echtheit der in den Medien ausgestrahlten Inhalte, die äquivalent auch in Schlingensiefs Casting-Show-Persiflage „Freakstars 3000“ (2002 bei Viva) diskutiert wird, beantwortet Schütz explizit, als er Schlingensief begleitet von den Worten „Da, das ist echt!“ einen Schlag ins Gesicht verpasst.

Diese Form der Selbstreferentialität, die gerade deshalb irritiert, weil sie offen anspricht, was man immer schon weiß, aber zugunsten des ‚normalen‘, formatgerechten Rezeptionsvergnügens in den Hintergrund drängt, bestimmt auch das 2008 in Kooperation mit der Berliner Akademie der Künste produzierte Sequel „Die Piloten“.⁵³ Die Formen der Selbstdestruktion, die in „Talk 2000“ entwickelt wurden, werden hier erneut aufgegriffen, wobei ein neuer Aspekt hinzukommt, zumal sich die Produktion weniger stark auf den Akteur Schlingensief konzentriert und stattdessen mehr Raum für die eingeladenen Gäste lässt. Gerade weil diese allesamt Medienprofis sind und auch so handeln, erscheinen sie im leicht verschobenen Referenzrahmen der „Piloten“ als durch ihre Fernseherfahrung ferngesteuerte, unheimliche Widergänger des ‚realen‘ Lebens. Genau so funktioniert etwa die unfreiwillige Selbstdestruktion des im TV-Pfarrer Jürgen Fliege verkörperten Betroffenheitsjournalismus, indem Schlingensief auf der Bühne eine Situation schafft, in der die typischen Ausbeutungsroutinen der Betroffenheitssimulation nur scheinbar greifen. Fliege, dessen große Popularität aus einem großen Authentizitäts- und Aufmerksamkeitsversprechen resultierte, wird in seinem medialen Resonanzkalkül offengelegt alleine dadurch, dass er im Rahmen der Meta-Talkshow mit einer Mutter und deren erwachsenen Sohn mit geistigem Handicap konfrontiert wird und tut, was er

⁵² Im Falle Mooshammers in Folge 2 mit durchaus peinlichen Konsequenzen: Im Anschluss an einen absurden Dialog über Glück, Arbeit und Geld erläutert Mooshammer, dass man sich auch an einem Regenbogen erfreuen könne und dieses Glück kostenlos zu haben sei.

⁵³ Die auf acht Folgen ausgelegte Show wurde nach 6 Folgen aufgrund der schweren Erkrankung von Schlingensiefs Vater abgebrochen. Sie sind in einem 90minütigen Zusammenschnitt der Regisseurin Cordula Kablitz unter dem Titel „Die Piloten – Christoph Schlingensief“ dokumentiert.

immer tut: Einfache, Empathie signalisierende Fragen stellen. Dass er damit in die Falle der Selbstdemaskierung tappt, entgeht Fliege, nicht aber dem Publikum.

Eine ähnliche Unterbrechung des Authentizitätseindrucks der Talkshow erzeugt Schlingensief, als er an einem anderen Abend der Aufforderung von Claudia Roth nachkommt, auf ihren am gleichen Tag in der Türkei erschossenen Freund Hrant Dink mit einem Glas Rotwein anzustoßen. Entgegen der Erwartung der Grünen-Politikerin, dass mit der Thematisierung des Todes ein imageförderliches Maß an Betroffenheit und Mitleid einzufordern sei, lässt Schlingensief die Live-Szene mit dem Hinweis auf eine schlechte Übergangsmoderation zur nächsten Kamera-Totalen wiederholen und damit quasi nachspielen. Mit der Repetition der pathetischen Gedächtnis-Geste wird klar, dass Emotionen im Medium des Fernsehens immer schon einem Medialisierungseffekt unterliegen. Beim Tod hört der Spaß auf, dies wird hier offenkundig, aber sicher nicht die affektive Inszenierungsarbeit der Fernsehshow.

Dass die Standards der sogenannten *political correctness* nicht Teil einer ethischen oder politischen Debatte sind, sondern als Sollbruchstellen diskursiver Normalisierung eine Auseinandersetzung über die Qualitätsmaßstäbe des Fernsehens vielmehr verhindern sollen, macht das Ende der Auftaktveranstaltung der „Piloten“ klar. Auch hier geht es um das für Schlingensief zentrale Thema des Sehens, der Sichtbarkeit und der Sichtbarmachung. Nachdem Schlingensief zunächst DinA-4-große medizinische Aufnahmen seines Augeninneren kommentiert und dabei seine Angst geschildert hat, aufgrund einer erblichen Vorbelastung wie sein Vater in späteren Jahren zu erblinden, richtet sich seine Aufmerksamkeit im nächsten Moment auf eine Burka tragende weibliche Person unter den Zuschauern, der er mit den Worten „diese Maskerade empfinde ich als persönliche Beleidigung“ den Schleier vom Kopf reißt. Im sich anschließenden Tumult, an dem neben Schlingensief noch der Schauspieler Rolf Zacher, ein weiterer Zuschauer und eine Off-Stimme aus der Regie beteiligt sind, bleibt völlig unklar, ob die Szene als Inszenierung, als Teil-Inszenierung oder als ein ‚echter‘ Eklat zu werten ist. Genau diese Liminalität der Störungsästhetik zeigt auf, dass die politische Auseinandersetzung erst dann beginnt, wenn die Grenzen des Sagbaren überschritten sind.

Unterm Strich gilt auch für die Fernsehprojekte Schlingensiefs, was für sein gesamtes Oeuvre gilt: das Störungspotenzial seiner Aktionen resultiert aus der Produktion von Unentscheidbarkeit darüber, in welche Codierungssparte das jeweils sich Ereignende zu sortieren ist: Nie ist ganz klar, ob es sich um authentische Emotionen oder inszenierte Gefühligkeit handelt, das Verständnis von Realität gerät in eine Krise, die die Möglichkeit eines Nachdenkens über Modi der medialen Welterzeugung eröffnet. Gerade die Talkshow mit ihrem Anspruch auf Wirklichkeitshaltigkeit wird so zu einem Experimentierfeld der Erprobung von bloßen Wirklichkeitseffekten. Wenn Schlingensief etwa in seinem für MTV produzierten TV-Hybrid

„U3000“ den Schauspieler Peter Kern an einem Herzinfarkt zusammenbrechen lässt, dann kollabiert mit dem Kreislauf des Betroffenen auch die Unterscheidung zwischen Schauspieler und Rolle. In „U3000“, drei Jahre nach „Talk 2000“ produziert, fährt Schlingensief mit einem U-Bahn-Sonderzug durch die Berliner Nächte. Neben einem Talk-Wagen stehen ein Garderoben-Wagen und ein Musik-Wagen zur Verfügung, in dem in jeder Sendung eine andere prominente Musikband spielt. Durch die permanente Hin- und Herbewegung zwischen dem Talk- und dem Musik-Wagen werden kommunikative Zusammenhänge immer wieder unterbrochen, wird somit „in vitro, unter der Erde“⁵⁴ deutlich, dass Fernsehen vor allem aus einer auf Dauer gestellten Flut von Bildern und Tönen beruht, die nicht unbedingt an Inhalte zurückgebunden sein müssen. Die Gäste aus dem typischen Prominentenrepertoire tragen ebenso zur situativen Künstlichkeit dieser Anti-Show bei wie Schlingensief selbst, der, immer wieder neu verkleidet, in seinen Moderationen die Überbietungsprozeduren der Fernsehunterhaltung reproduziert, etwa wenn er eine Stoffkatze schlachtet oder mit Gästen über die soziale Funktion von Ritualen nachdenkt.⁵⁵ Insgesamt ist die Komposition von „U3000“ vom Prinzip der fortgesetzten Reiz- und Informationsüberforderung bestimmt, die eine Form weißen Rauschens realisiert und damit die latente soziale Funktion von Fernsehen als still stellendem *flow* von Bildern und Gefühlen sichtbar macht.⁵⁶

IV. Die Containeraktion als Krisenexperiment

Im Kontext der Container-Aktion, die Schlingensief im Jahr 2000 anlässlich der Wiener Festwochen und vor dem Hintergrund der Überprüfung der Einhaltung der europäischen Grundrechte durch die EU ins Leben rief, fiel die Formulierung von der „Bilderstörungsmaschine“⁵⁷, die Schlingensiefs Ästhetik sehr prägnant auf den Punkt bringt. Im Prozess der Bilderstörung laufen die Ansätze zur Kritik der politischen Inszenierung und medialen Authentizitätssimulation zusammen und amalgamieren sich mit einem Wissen über die Wirkungsmacht der Bildgebung⁵⁸ zu einer doppelbödigen Strategie der kommunikativen Aufstörung, die zugleich die Zerstörung von sozialen und politischen Evidenzen impliziert.

⁵⁴ Christoph Schlingensief im Interview mit Alexander Kluge, zit. n. Thomas Antonic: „Authentizität und Meta-Täuschung in Christoph Schlingensiefs Talkshows“. In: Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*. Wien 2011, S. 419-434, hier S. 430.

⁵⁵ Konsequenter Weise finden sich auf der Dokumentationsseite im Netz unter <http://www.u3000.de> jede Menge Hintergrundinformationen, historische Dokumente etc., aber keine bewegten Bilder.

⁵⁶ Williams, Raymond: *Television: Technology and Cultural Form*. New York 1974.

⁵⁷ Siehe das Interview mit Schlingensief im Begleitmaterial zur DVD *Ausländer Raus! Schlingensiefs Container* (wie Anm. 32).

⁵⁸ Eine theoretische Bestärkung seiner Position hätte sich Schlingensief bei Hans Blumenberg holen können, der in seiner Metaphorologie feststellt: „Nicht nur die Sprache denkt uns vor und steht uns bei unserer Weltsicht gleichsam ‚im Rücken‘; noch zwingender sind wir durch Bildervorrat und Bilderwahl bestimmt, ‚kanalisiert‘ in dem, was überhaupt sich uns zu zeigen vermag und was wir in Erfahrung bringen können.“ Hans Blumenberg: „Paradigmen zu einer Metaphorologie“. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 6 (1960), S. 7-142, hier S. 69.

Schlingensief agiert mit der Wiener Containeraktion im Medium der Kunst radikal politisch, weil es ihm im Fortgang der mehrere Tage andauernden Aktion gelang, eine Form der Öffentlichkeit zu erzeugen, in der Konflikte in ihrer ganzen antagonistischen Brisanz artikuliert werden konnten.⁵⁹ Angesichts der Vielzahl der Beteiligten und der Dauer der Aktion ist es dementsprechend auch nicht mehr Schlingensief alleine, der die Unterbrechung kommunikativer Routinen gezielt einsetzt. Vielmehr entwickelt sich, angestoßen durch die Bildpolitik der Containeraktion, eine politische Dynamik, die ihrerseits die medialen Regulationsroutinen unterbricht. „Die Öffentlichkeit des Antagonismus hat immer etwas Disruptives in Bezug auf die Logik der Institution und auf die herrschende Ideologie: Sie unterbricht geregelte Abläufe, Zuständigkeiten, Hierarchien.“⁶⁰

Die politischen Aktionen Schlingensiefs, allen voran „Bitte liebt Österreich – Erste Österreichische Koalitionswoche“ und „Chance 2000“ bedienen sich im Wesentlichen Techniken „der Verkörperung und der Visualisierung, um die abstrakte politische Rede in liminalen Bildern zu konkretisieren, die die Evidenzeffekte des Visuellen stören.“⁶¹ Dadurch, dass Schlingensief in seiner Container-Aktion das Internet als Forum einsetzt, in dem über die Abschiebung der im Container internierten Asylsuchenden abgestimmt werden kann, macht er die praktischen Konsequenzen der nationalkonservativen Politik der Koalition aus ÖVP und FPÖ durch die Personalisierung der Betroffenen sichtbar. Die Aktion, die mit dem Einsatz des Containers nicht nur an die um 2000 sehr populäre TV-Show „Big Brother“ anknüpft, sondern zugleich die theoretische Figur des Lagers als biopolitischem Paradigma der Moderne aufruft, ist ein „komplexes Spiel um Redepositionen, Adressierungen und Implikationen von Solidarisierungsansprüchen und Vereinnahmungen“⁶², an dem die FPÖ und die Kronen-Zeitung ebenso beteiligt waren, wie die Passanten, Internet-User und Schlingensief selbst. Das *happening*, das mit Scheinwerfern und Blaskapelle seinen eigenen Ereignischarakter betont, irritiert dadurch, dass alle Formen des medialen Entertainments zwar aufgerufen, aber nicht in ein stimmiges Gesamtbild überführt werden. Mittels der „vorsätzlich geübten Affirmation“, wie Dietrich Kuhlbrodt die Schlingensief'sche Strategie im Hinblick auf die ebenfalls aufregungsintensive

⁵⁹ „Entscheidend ist, dass Public Art nicht deshalb ‚öffentlich‘ ist, weil sie ihren Ort in einem urbanistisch zu bestimmenden ‚öffentlichen Raum‘ hat‘ statt im semi-privaten Raum einer Galerie. Sondern Kunst ist öffentlich, wenn sie im Öffentlichen stattfindet, d.h. im Medium des Antagonismus. [...] Erst in dem Moment, in dem ein Konflikt ausgetragen wird, entsteht über dessen Austragung eine Öffentlichkeit [...] Öffentlichkeit ist nichts als der Aufprall selbst.“ Oliver Marchart: „There is a crack in everything: Public Art als politische Praxis“. In: Christoph Schenker/Michael Hiltbrunner (Hg.): *Kunst und Öffentlichkeit – Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*. Zürich 2007, S. 237-244, hier S. 239f. und 241.

⁶⁰ Ebd., S. 243.

⁶¹ Franziska Schöblier: „Intermedialität und ‚das Fremde in mir‘: Christoph Schlingensiefs ReadyMadeOper Mea Culpa“. In: Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*. Wien 2011, S. 117-134, hier S. 118.

⁶² Susanne Hochreiter: „Den Skandal erzeugen immer die anderen.“ Überlegungen zu künstlerischen und politischen Strategien Christoph Schlingensiefs“. In: Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*. Wien 2011, S. 435-452, hier S. 444.

Züricher Hamlet-Inszenierung genannt hat, wird es möglich, „auf die Bühne der (politischen, gesellschaftlichen) Inszenierung zu gelangen und das starke oder schwache Stück, das dort läuft, von seinem ungeschützten Innern her zu irritieren, zu stören, in eine gewünschte Richtung zu lenken.“⁶³ Im Zentrum der parallaktischen Bildstörung steht dabei der Container, der durch das auf seinem Dach installierte Plakat mit dem Schriftzug „Ausländer raus“ als ein extremer, heterotopischer Ort markiert wird, der mitten in Wien die Grenzen zwischen innen und außen, Befehl und Gehorsam, Verfügungsmacht und Verfügungsmasse deutlich sichtbar werden lässt.⁶⁴

Organisiert wird die direkte Auseinandersetzung mit der Österreichischen Asylpolitik durch eine raffinierte Versuchsanordnung, die die Bildstörung als Verfahren der Kritik des österreichischen Selbstbildes einer offenen, demokratischen Gesellschaft einsetzt. „Schlingensiefs Bilder sind im Sinne Roland Barthes’ ‚verrückt’, nicht ‚zahn’, sind im Sinne Lacans beunruhigendes ‚trompe l’oeil’“⁶⁵, sie markieren eine Wunde in der Repräsentations- und Diskursordnung, die sich nicht ohne Weiteres durch einfache narrative Operationen schließen lässt. Schlingensief weiß um die Macht der „doing images“⁶⁶, jener performativen Bildakte, die in der Festlegung von Sichtbarkeitsregimes unsere Vorstellung von Normalität konfigurieren. Seine Bilderstörungsmaschine realisiert eine subversive Gegenstrategie, die „ein Spiel von Positionswechseln und Funktionsänderungen“⁶⁷ in Gang setzt. Die Container-Aktion ist zunächst eine Störung der öffentlichen Ordnung, zugleich aber auch eine Demontage binärer rechts-links-Codierungen: Die linken Demonstranten, die nach mehreren Tagen hitziger Diskussion letztendlich das ‚Ausländer-Raus’-Schild zerstören, polieren unwillentlich das öffentliche Image Österreichs auf. Schlingensief, der das Schild hatte aufstellen lassen, um sich danach mit seinem Megaphon immer wieder darüber zu echauffieren, positioniert sich als Trickster⁶⁸ im Sinne Canettis, der an den medialen Aufregungsroutinen parasitiert.⁶⁹ Es geht dabei nicht alleine darum, in einer wenig komplexen, didaktischen Zugriffsweise den Rechtspopulismus der FPÖ zu kritisieren. Vielmehr schafft die Container-Aktion ein kulturelles

⁶³ Kuhlbrodt: *Schlingensief Inflation* (wie Anm. 16), S. 142.

⁶⁴ In diesem Sinne argumentiert etwa Dirk Rustemeyer: „Lager und Gefängnisse können selbst zu Symbolen werden, die kulturelle Unterscheidungen markieren, und zum Anlass zu Konflikten oder Erzählungen, wenn nicht Mythen werden. Bei ihnen handelt es sich um Orte der Beobachtung, die selbst im Mittelpunkt gesellschaftlicher Aufmerksamkeit stehen können, obwohl und weil sie die Möglichkeiten der Beobachtung minimieren.“ Dirk Rustemeyer: *Diagramme: Dissonante Resonanzen: Kunstsemiotik als Kulturtheorie*. Weilerswist 2009, S. 165f.

⁶⁵ Schöblier: „Intermedialität und ‚das Fremde in mir’“ (wie Anm. 60), S. 119.

⁶⁶ Vgl. Regula Valérie Burri: *Doing Images. Zur Praxis medizinischer Bilder*. Bielefeld 2008.

⁶⁷ Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität Wissen und Wahrheit*. Berlin 1978, S. 120.

⁶⁸ Elias Canetti schreibt: „[W]ie von keiner anderen Figur, die man kennt, lässt sich von ihm das Wesen der Freiheit ablesen. [...] Er belustigt [...] die Leute], indem er ihnen alles durch Umkehrung verdeutlicht.“ Elias Canetti: *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*. Frankfurt a.M. 2011, 192f.; vgl. hierzu auch Erhard Schüttpeitz: „Der Trickster“. In: Eva Eßlinger/Tobias Schlechtriemen/Doris Schweitzer/Alexander Zons (Hg.): *Die Figur des Dritten: ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Berlin 2010, 208-224.

⁶⁹ Vgl. Michel Serres: *Der Parasit*. Frankfurt a.M. 1987. Eine systemtheoretische Wendung wird formuliert bei Niklas Luhmann: „Ethik als Reflexionstheorie der Moral“. In: Ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1989, S. 338-447, hier S. 422f.

und politisches Forum, in dem Öffentlichkeit als kommunikativer Widerstreit darüber, was Öffentlichkeit eigentlich meint, neu entstehen kann. Dementsprechend ist es Schlingensief nicht um eine Ontologisierung konkreter politischer Inhalte zu tun. Im genauen Gegenteil zielt er auf das Kontingent-Setzen politischer und sozialer Ordnungen ab und bewerkstelligt so eine Verflüssigung ideologisch verhärteter Standpunkte, die Politik erst neu möglich macht. Wie Jacques Rancière herausgearbeitet hat, ist in der gegenwärtigen ‚Post-Demokratie‘ eine Situation der restlosen Übereinstimmung zwischen den Formen des Staates und dem Zustand der gesellschaftlichen Verhältnisse eingetreten, bestimmt von ein Denkstil des neoliberalen Realismus, der eine störungsfreie Prozessierung der Meinungsbildung suggeriert, eigentlich aber Alternativlosigkeit konstatiert und so Utopien diskreditiert.⁷⁰ Gegen eine solche Totalisierung von diskursiver Homogenisierung setzt Rancière – und die Aktionskunst Christoph Schlingensief folgt ihm darin – die Denkfigur des „Unvernehmens“, eines prinzipiellen, von den politischen Rändern und Grenzen des Sag- und Sichtbaren gedachten Dissenses, der den „Anteil der Anteillosen“⁷¹ am politischen Prozess ins Blickfeld rückt. Schlingensiefs Container-Aktion setzt genau hier ein: Indem sie die stummen Asylbewerber in die Kunstproduktion einbezieht, lässt sie in der ästhetischen Erfahrung die Möglichkeit einer anderen sozialen und politischen Vergemeinschaftung aufscheinen, die eine neue Aufteilung des Sinnlichen und eine andere Politik der Sichtbarkeit als (utopische) Möglichkeit aufruft.

V. Schlingensiefs Radikalität

Schon in seinen frühen Filmen hat Schlingensief sich immer den erwartbaren narrativen Strukturen und ästhetischen Mustern verweigert, die das Kino als ein Medium der Beeinflussung und der Hegemonie zu funktionalisieren drohen. Wenn Georg Seeßlen mit Blick auf Schlingensiefs Film-Oeuvre von einer „radikalen Kunst“ spricht, hat er damit genau die „Kritik der Welterzeugung“⁷² vor Augen, die hier unter dem Begriff einer „Ästhetik der Störung“ für Schlingensiefs Auseinandersetzung mit wirkmächtigen Selbstbeschreibungen der Gesellschaft fruchtbar gemacht wurde. Schlingensiefs Ästhetik der Störung realisiert eine ästhetische Erfahrung, bei der es nicht zuvorderst auf Repräsentation ankommt, sondern vor allem auf das Vor-Augen-Stellen der unterschiedlichen Konstitutionsbedingungen der Bezugnahme auf das, was man Welt oder Realität zu nennen gewohnt ist. Ausgehend von der „Konstitution von Bedeutung als Prozess“⁷³ hat Schlingensief sich mit den verschiedenen

⁷⁰ Vgl. Jacques Rancière : *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a.M. 2002.

⁷¹ Jaques Rancière: *Zehn Thesen zur Politik*. Zürich 2008, S. 11.

⁷² Goodman: *Weisen der Welterzeugung* (wie Anm. 7), S. 117.

⁷³ Lehmann: *Postdramatisches Theater* (wie Anm. 3), S. 175.

Kommunikationssystemen von Fernsehen, Theater, Film und Oper auseinandergesetzt, ohne sich von deren Symbolroutinen vereinnahmen zu lassen. Er produziert „nomadische Kunst“, der es darum geht, dass „eine künstlerische Person verschiedene Räume der Kunst und der Gesellschaft durchwandert, sie verändert, sie aber auch wieder verlassen kann.“⁷⁴ Seine postdramatischen Performances und Aktionen arbeiten „im Modus der Krise“, forcieren eine entsprechende „Zuspitzung von extremen Situationen, Grenz- und Schwellenerfahrungen“⁷⁵ und zielen so auf die Lancierung „aktive[r] Viren“⁷⁶ ab, aus denen sich das Ansteckungsgeschehen⁷⁷ einer neuen Politik und Gesellschaft entwickeln soll. Die Metapher des Viralen ist klug gewählt: Folgt man Rancières Überlegungen zur „Ästhetik der Politik“⁷⁸, dann kann sich politische Kunst heute nur als Politik der Form ereignen. Als *contagion* ist daher ein solches aktivierendes Kunsthandeln zu begreifen, das ästhetische Erfahrung im Modus von Performanz und Feedbackschleife als Prozess einer widersprüchlichen Anteilnahme an der zeitlichen Metamorphose von sozialen Strukturen realisiert. Genau in dieser Funktionalität ohne genaue Funktion liegt der Nukleus der Schlingensief'schen Bilderstörungsmaschine. Oder mit den Worten ihres Konstrukteurs ausgedrückt: „Ich möchte ja eigentlich zurück ins Bild. Und das schaffe ich nicht ohne Bewegung. Also was soll ich tun?“⁷⁹

Christoph Schlingensief's "image disruption machine"

The mechanisms of disruption in paradigmatic performances of Christoph Schlingensief like "Talk 2000" and "Chance 2000" which established his reputation as "agent provocateur" are to be investigated in this paper. With his artistic events and stagings that often integrated marginalized people Schlingensief aimed less at creating scandals, but at irritating the ways of perceiving societal reality. The paper illustrates the functionality of the "image disruption machine", Schlingensief's mode of achieving alienation effects that implies a subversive counter-strategy against commercialization and exclusion.

⁷⁴ Georg Seeßlen: „Radikale Kunst. Über Schlingensief's Ästhetik der Öffnung“. In: Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*. Wien 2011, 76-87, hier 76.

⁷⁵ Patrick Primavesi: „Theater als Labor und Experiment“. In: Stefanie Kreuzer (Hg.): *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*. Bielefeld 2012, 131-162, hier S. 147.

⁷⁶ Kuhlbrodt: *Schlingensief Inflation* (wie Anm. 16), S. 142.

⁷⁷ Vgl. Mirjam Schaub/Nicola Suthor/Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München 2005.

⁷⁸ Jacques Rancière: „Die Ästhetik als Politik“. In: Ders.: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien 2007, S. 29-56.

⁷⁹ Zit. n. Heineke/Umatham (Hg.): *Christoph Schlingensief's Nazis rein* (wie Anm. 16), S. 5.